

Virginia Guarinos

*Semiosfera 5* (1996)

## La radio cinematográfica. Cine para ciegos: una narración en tercer grado

La importancia del soporte en el que los mensajes son enviados (se constituyen) es algo que todos conocemos pero que muy pocas veces se hace evidente por el trasvase directo de discursos de un material significativo a otro.

Las adaptaciones de novela a cine han sido ampliamente estudiadas por la Narratología comparada. Los resultados de dichas investigaciones encaminan siempre a la conclusión de que, aun partiendo de un texto determinado y siguiéndolo de modo fiel, el resultado de la adaptación es otro distinto del de origen. Media entre ellos una

puesta en escena real (proffilmica) frente a la imaginaria, provocada por la lectura literaria situada en la mente del lector. La naturaleza sígnica de la imagen en el cine provoca un tipo de construcción discursiva y un tipo de recepción diferentes a los que originan los signos segundos de la lengua hablada, que son las palabras escritas. Y, aunque es evidente que el primer contacto comunicativo con la literatura también es visual, es evidente que existe una gran diferencia entre las imágenes representativas, de primer grado, de la comunicación audiovisual —imágenes visuales e imágenes sonoras— y las imágenes simbólicas de las palabras impresas.

Pero, ¿qué sucede con la evidencia cuando las naturalezas de dos discursos son más parecidas? Sucede que se deja arrastrar por sí misma. Pensamos en los casos de las retransmisiones deportivas, taurinas, musicales o teatrales en televisión: espectáculos de naturaleza audiovisual engullidos en un medio también audiovisual. En muchos casos confundimos lo significado con el significante televisivo. La propia televisión hace funcionar bajo mínimos su capacidad retórica, de modo que no interfiera el carácter audiovisual que lo contenido (dichos espectáculos) ya posee en su misma entidad. Estos ejemplos tan claros apenas si presentan problemas a la hora de fijar la importancia de un soporte en el traslado de un

texto de un medio a otro, porque no se plantean la adaptación sino la transmisión. No hay recreación, ni búsqueda expresiva.

El problema se complica cuando se adapta y se intentan traducir elementos de una lengua a los de otra. Es el caso de la adaptación teatral a la cinematográfica. ¿Cómo traducir en imágenes la tensión dramática de un monólogo? ¿En un primer plano o en plano general? ¿Con voz *en off* o *in voce*? ¿Cómo traducir el tiempo-escena y la visión total del teatro al cine? ¿Con el plano-secuencia y la profundidad de campo? Entonces, ¿Welles es siempre teatral aunque no adapte teatro en *Ciudadano Kane*, por ejemplo? Está claro que hay cosas que “se pueden hacer” en un medio y no en otros y, que cuando se trata de transcodificar un texto de un medio a otro, de un soporte a otro, hallamos elementos que se perderán para siempre, otros que permanecerán (unos permanecerán con mayor intensidad que en el original, otros con mucha menos, otros tal cual).

Si el cine para algunos ha venido a liberar, siguiendo con el ejemplo, a algunas piezas teatrales, aireándolas, dándoles libertad de movilidad a sus personajes, variando de localizaciones, enriqueciendo la acción, perpetuando la fugacidad e irrepetibilidad del teatro, etc..., parece que aho-

ra la radio viene a ampliar el mercado cinematográfico, a enriquecer las posibilidades receptivas de los invidentes y a cubrir su propio hueco de ficción, tan ausente en los últimos años en la radio española. Hablamos del cine audiodescrito, que si bien no llegará nunca a levantar la polémica histórica teatro-cine, sí al menos merece la atención investigadora por su función social, por la originalidad del hecho y por el reto desafiante que supone traducir un espectáculo audiovisual de dos horas a dos horas de palabras.

La RTVA, empresa audiovisual autonómica de Andalucía, realiza desde hace un año una experiencia pionera en España. La cadena Canal Sur TV emite los domingos por la noche un largometraje que al mismo tiempo es emitido audiodescrito por el canal 2 de Canal Sur Radio, espacio dirigido a los invidentes andaluces<sup>1</sup>. La experiencia de intentar seguir por radio uno de estos largometrajes es un reto para un vidente, y más si se intenta simultanear la recepción por televisión y por radio. La experiencia se lleva a cabo ahora por un medio de comunicación de masas pero ya viene funcionando en la ONCE

---

<sup>1</sup> No son espacios de producción propia. La productora que se encarga de realizarlos para radio es ZZJ. La primera audiodescrición se emitió el domingo 5 de marzo de 1995.



(Organización Nacional de Ciegos Españoles) desde hace tiempo. Existe en la organización un fondo documental de largometrajes imprescindibles para la historia del cine que suelen pasar en sus sedes como actividad cultural, junto con representaciones teatrales o conciertos. Los afiliados pueden incluso solicitarlas en préstamo, como si de un vídeo-club se tratara, para oír en casa, como también cuentan con obras literarias grabadas en cassette y, próximamente, con vídeos educativos. *Casablanca*, *Bugsy*, *Con faldas y a lo loco*, *La tentación vive arriba*, *Robin y Marian*, *El confesor*, *Lo que el viento se llevó*, *Escándalo en el plató*, *Mamá hay un hombre blanco en tu cama*, e incluso *Instinto básico* se encuentran entre sus títulos.

Y entre las opiniones de los propios invidentes también hallamos de todo. Mientras unos afirman *casi* poder ver gracias a las descripciones, otros acusan el exceso de información que las mismas proporcionan, restando así actividad a su propia imaginación<sup>2</sup>. El cine, de hecho, todo lo que ofrece en imágenes lo resta a la imaginación del espectador, frente a la mayor participación

---

<sup>2</sup> La estación de radio Onda Cero se pudieron escuchar testimonios de diversos invidentes al respecto, en el programa *La Terraza*, emitido el sábado 5 de agosto de 1995, de 17:00 a 19:00 horas, aprovechando la entrevista del responsable de Animación Sociocultural de la ONCE, D. Francisco Monreal.

creativa del receptor de literatura, teatro o radio. Los primeros teóricos de la radio, Arnheim o Brecht, denominaban al radioyente “el ciego oyente” o “el ciego voluntario”.

En sus comienzos la radio fue un medio para el espectáculo, aunque sea contradictorio etimológicamente hablando. La sonosfera radiofónica debe poseer idoneidad para este tipo de productos puesto que no son los primeros que se realizan. Como dicen Ortiz y Volpini, “a menudo –y especialmente en la ficción: la radio es espectáculo... en el que falta el sentido de la vista– no es tanto la comprensión intelectual, distinta y completa del texto lo que importa, sino la sensación que éste suscita y que conduce, precisamente a su comprensión global. A la asunción de un estado de ánimo que suma al oyente en lo que está escuchando, a la manera de quien contempla un cuadro y se deleita en la impresión conjunta de todos sus elementos, a partir del cual crea su propia historia”<sup>3</sup>. Obtener imágenes visuales imaginarias a partir de imágenes sonoras, provocadas por procesos asociativos de representación mental, ha sido siempre el objetivo de la radio, también el de los relatos de ficción más o menos constrictivos según el medio que los materialice.

---

<sup>3</sup> M.A. Ortiz y F. Volpini: *Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas*; Barcelona: Paidós, 1995, pág. 45.

Por eso existen espectáculos desde el principio de los tiempos radiofónicos.

Desde los años veinte se empezaron a retransmitir obras de teatro desde Broadway. Pero, "inevitablemente, el radioyente no recibía la misma información que el espectador que se hallaba sentado en el patio de butacas del teatro, tampoco percibía las mismas sensaciones. Inmediatamente, tras el fracaso de las primeras experiencias, se incorporó a la representación de la obra teatral un nuevo personaje, ajeno a la dramatización escénica, observador de aquello que sucedía en el escenario: el narrador. Como observador que era de la realidad visual, el narrador contaba al observador de la realidad radiofónica qué ocurría en aquellos instantes de dramatización exclusivamente visual.

Luego vendrían aquellas obras de teatro adaptadas, transcritas y representadas en un estudio de grabación de la emisora. Una orquesta interpretaba breves melodías en los pasajes de transición entre escenas o actos. Y finalmente, por encargo de los departamentos de drama de las distintas emisoras, obras expresamente escritas y realizadas para la escena radiofónica"<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Así lo recoge A. Balsebre en *El lenguaje radiofónico*; Madrid; Cátedra, 1994, pág. 13.

No obstante, el caso del teatro no fue el único. También comenzó a hacerse así con el cinematógrafo. Una vez cubiertas las necesidades de ficción propia, solvente para el medio radio, como fueron las radionovelas o el teatro radiofónico, la fórmula fílmica quedó relegada. El testimonio de uno de los primeros casos españoles de retransmisión desde un cine lo proporciona Rafael Santisteban, a propósito del estreno de la película *La culpa* desde el teatro San Fernando de Sevilla en el año 1941, dirigida por Iquino e interpretada por Mercedes Vecino:

Aquello no se había hecho nunca, pero con buena voluntad podría lograrse. Se tomaría el sonido del aparato proyector y yo, con un micrófono continuamente abierto, iría comentando las escenas desde la cabina. Por un ventanillo veía cuanto ocurría en la pantalla. Mi misión era la de narrador de las novelas que vinieron después pero sin guión, sin nada escrito, improvisándolo todo. Aquello salió bastante bien<sup>5</sup>.

En cualquier caso, la experiencia de la audio-descripción actual pudiera resultar pionera, más que en el hecho, en el procedimiento. Consiste en mantener los diálogos del filme e introducir descripciones de acciones, atrezzo, ambientes o personajes en los momentos en que los personajes se

---

<sup>5</sup> Queda recogido en su libro *Aquí, Radio Sevilla. Memoria de una época*; Sevilla: Castillejo, 1991, pág. 23.

mantienen callados, pero sin dar margen a la improvisación, con dichas descripciones ya calculadas de antemano y ajustadas en el tiempo. Nos encontramos, pues, en ese paso intermedio primitivo que se dio en el teatro radiofónico. Se aprovechan los silencios para describir, con la salvedad de que no se retransmite en directo desde un local de cine sino como traducción de lo que se está pasando por televisión (con lo que esto significa en cuanto al flujo ininterrumpido de ésta última y el corte brusco de la diégesis que suponen los espacios publicitarios de televisión, que Canal Sur Radio, al no tener publicidad comercial, suple con minutos musicales extraídos de piezas de la banda sonora del mismo filme que se audiodescribe).

La importancia de las imágenes sonoras y las visuales para el cine y la radio son, por supuesto, muy diferentes, dependiendo del medio de que se trate. Mientras que para el cine lo importante es la imagen visual, quedando bastante disminuida la importancia de las imágenes sonoras, a excepción del diálogo, en la radio dicha importancia se le otorga sobre todo a la palabra. Mientras que en cine la imagen se reconstruye como imagen mental, en radio la imagen sonora se reelabora como imagen visual-mental. La capacidad icónica de los sonidos y las palabras, (de los radiosemas) se vuelve crucial para la decodificación y entendimiento del mensaje radiofónico.

“Esta identificación —como afirma Balsebre— entre el código sonoro de la imagen sonora y el código imaginativo-visual de la imagen auditiva, aunque de manera intuitiva, ha sido siempre la fuente de inspiración de los estetas de la radio, a la búsqueda del código imaginativo-visual radiofónico”<sup>6</sup>.

Si éste ha sido el objetivo general radiofónico, tanto más lo será en la función que pretende cubrir el tipo de discurso del que hablamos. De entre las funciones de la radio —entretener, formar e informar— y, a pesar del gran desplazamiento de dicha función que se observa hoy (más encauzados los oyentes hacia la radio de consumo, la radio-fórmula, o la radio informativa), la de entretener es la que más se ha aproximado siempre a la espectacularidad. Y esta espectacularidad, necesariamente, debe conducir a una mayor fuerza de la evocación imaginativo-visual a través de imágenes sonoras. La operación que estos discursos de cine audiodescrito plantea es la de traducir un mundo de imágenes visuales a imágenes sonoras que a su vez reviertan en la misma o más parecida construcción visual en la imaginación. Y lo hace casi exclusivamente con la palabra, puesto que no se trabajan sonidos y ruidos adicionales, sino que sólo se reproducen los que vienen dados

---

<sup>6</sup> A. Barsebre, libro citado pág. 176.



con la banda sonora acompañando al diálogo. El producto resultante sólo puede ser muy diferente al cinematográfico, con una gran pérdida de información, puesto que, mientras algunos personajes dialogan, también están efectuando acciones que no pueden ser descritas por el narrador (de lo contrario no se oiría el diálogo) y muchos movimientos de objetos, o sus colores y formas, no se ofrecen en descripción.

El tiempo dedicado a informaciones, en los momentos en que los personajes no hablan, son tan escasos en los filmes que las descripciones narrativas radiofónicas resultan escuetas y pronunciadas con tanta rapidez a veces como si de advertencia de anuncio de medicamentos se tratase. Un vidente echa de menos ciertas informaciones. Un invidente, al no conocer el punto de partida cinematográfico, no nota la ausencia en el texto radiofónico. Uno de los ejemplos más llamativos es el éxito de la descripción de Sharon Stone en *Instinto básico*, celebrada por muchos invidentes, cuando es realmente ingenua: Interrogada en dependencias policiales, cruza las piernas, cubiertas con una breve falda (y deja ver que no lleva ropa interior); el plano se resuelve con una somera y amable audiodescripción que no llega a reflejar el punto de vista de la cámara: un ligero contrapicado muy elocuente. Existe en la audiodescripción una liberación. No la li-

beración de los cuerpos, como decía Arnheim, sino la liberación de la cámara, del punto de vista, del recorte de realidad, que la aproxima en apariencia más al teatro, más a la mimesis que a la diégesis, debido a la capacidad propia del medio radio para el borrado de huellas técnicas de montaje, y por la menor rección de un discurso que no conlleva tan elevado índice de información como sucede con un simple plano visual.

No obstante, los puntos de vista se encuentran en el sonido en las auricularizaciones constantes, en la construcción espacial que conforman los tipos de planos, en la presencia de este diálogo y no de otro y, por supuesto, en la misma figura del narrador de los silencios fílmicos. La narración de estos discursos se presenta, entonces, como un nivel intermedio entre la rección elevada del cine y la más libre de la literatura pues, aunque pueda parecer que entre radio y literatura existe mayor proximidad por el uso de la palabra, ésta se restringe en interpretación y a la hora de dar un cuerpo imaginario a esa palabra, justo por la voz que le sirve de soporte generador en la radio.

Repasando los cuatro tipo de radiosemas existentes en el lenguaje radiofónico, podremos ver cómo algunos asimilan la misma función que éstos poseen en cine o televisión, otros aumentan sus funciones o las disminuyen cuando fun-

cionan en radio. Las funciones de la palabra en radio son casi infinitas. La palabra es el elemento de mayor poder de sugerencia de la imagen y, por tanto, de construcción de contenidos radiofónicos. Pero también posee en radio otras funciones, como la de construcción de personajes, ambientes y acciones a través de la forma del monólogo o del diálogo. Estas mismas funciones pueden encontrarse en su incorporación al cine. Sirviendo incluso como vehículo para mantener la continuidad, la secuencialidad y la fragmentación del discurso visual, también del radiofónico<sup>7</sup>. Pero al mantenerse el diálogo tal cual llega de las películas, las funciones radiofónicas de la palabra en la audiodescripción vendrán de la mano de lo que posee el texto radiofónico y no el fílmico: las descripciones de acciones, personajes, la lectura de los créditos, etc., todo aquello que convierte a la palabra en poseedora de una función suplente de la imagen. Lo cual conlleva importantes problemas en el terreno de la enunciación ya que, al incorporar la figura de un narrador externo a la diégesis fílmica, está incorporando también un personaje más al discurso diegético narrativo, aunque sea figura vicaria directa del sujeto de la enunciación: un narrador omnisciente que no todas las películas pre-

---

<sup>7</sup> Véase J. García Jiménez: *Narrativa audiovisual*; Madrid: Cátedra, 1993, pág. 203.

sentan. Este personaje traductor de imágenes es el encargado de proporcionar informaciones que en radio debería pronunciar un personaje.

En radio todo ha de ser dicho para ser visto. Un asesino escondido tras una puerta que es ignorado por todos los demás personajes sólo puede ser descubierto por un narrador omnisciente. Y una pistola en la mano de un personaje y visto por todos los demás menos por uno debe ser advertida o por otro personaje o por el mismo narrador. De otro modo no existe para el oyente. Si en cine lo que puede producir sonido y no lo hace, por ejemplo un personaje, se convierte en presencia inquietante, en radio sencillamente no existe. Y aunque no lo parezca —y en el ejercicio de escuchar primero la audiodescripción y ver el filme después se percibe— hay muchos objetos e incluso personajes que en cine no producen sonidos, por lo tanto dejan de existir en estos discursos radiofónicos. Tanto es así que los largos parlamentos de algunos de los personajes de cine hacen que el oyente de audiodescripción se olvide de que existe el personaje que está escuchando en el plano. Los planos-contraplanos de personajes dialogantes se pierden en radio y sólo son advertidos si los parlamentos de los diálogos son breves y se reconoce el intercambio de protagonismo, o si el narrador transcribe verbalmente el rostro del que escucha.

Esta insuficiencia del discurso radiofónico con respecto al fílmico puede convertirse en una cuestión de punto de vista cognitivo. El discurso radiofónico audiodescrito es otro discurso, no es ya el propio del filme y estaría al mismo nivel que una adaptación para radio, donde ganaría en presencia el elemento humano psicológico de los personajes frente a la acción, transmisibile por lo visual, lo cual no indica que sea un discurso mejor o peor que el original fílmico, sino otro diferente. Como afirma Felipe Ponce, "la sensibilidad, las sensaciones percibidas y producidas son notablemente diferentes a las de cualquier público del mundo; para el ciego, por ejemplo, el personaje no es el actor, una gesticulación, una expresión facial, un vestuario y un texto, es únicamente una voz, algunos rumores y un discurso, si a esto le añadimos la información suplementaria que actualmente puede proporcionar la audiodescripción y alguna pequeña información más, obtenemos resultantes comunicables, opinables en lo intelectual, pero de ninguna manera puede hablarse de identidad en los sentimientos proyectados y obtenidos y mucho menos de igualdad en lo que podríamos llamar la veta fina del arte, del artista y del espectador comprometido"<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Felipe Ponce, director de Cultura de la ONCE, en su artículo "El ciego como espectador" en *ADE. Revista teatral dela Asociación de directores de España*. Nº 35-36; Madrid, abril 1994, pág. 50.

Y, ¿por qué no? Este argumento se plantea para el ciego como espectador de cine, pero no para el ciego como oyente de audiodescripción. En este sentido, ciego o no, la única diferencia será individual y final en el proceso de decodificar, a la hora de asociar a experiencias anteriores lo oído. Un vidente, un ciego parcial o un ciego que ha visto alguna vez podrá enriquecer más sus imágenes visuales. Pero también existirán diferencias de grado entre los propios videntes; no olvidemos, en lo que respecta a la venta artística de autoría de los filmes, que la audiodescripción ya no es una obra del mismo autor fílmico, del realizador radiofónico que ha planeado las transcripciones. No es suficiente la audiodescripción para compartir la experiencia con un vidente que visionara la película —sí lo es en los grandes rasgos que, en definitiva son los que recuerdan también los espectadores de los filmes— pero sí para compartir con un vidente que escuchara la radio.

La palabra y sus cualidades fónicas, independientemente de sus significados, se suman a los ruidos, la música y los silencios para completar el panorama sonoro de una audiodescripción. Los “colores” de las palabras quedan más realzados en las audiodescripciones que en el propio cine. Al ser la voz uno de los pocos elementos aglutinantes de atención y portadores de significación



en el discurso radiofónico audiodescrito, ya conlleva por sí misma una importancia capital superior en radio que en cine. Pero habría que añadir que si la voz de un personaje ayuda a conformarlo en cine, en radio, y más aún en ficción, incluso ayuda a determinar arquetipos de personajes de ficción narrativa, ya que la voz es lo único físico que conocemos del personaje, lo único que nos sirve de apoyo para construir un perfil físico a través de nuestra propia experiencia auditiva y no por descripción de narradores.

Los efectos sonoros, por el contrario, en este tipo de discursos, resultan infrautilizados y desdibujados. Sus funciones expresivas, reflexivas, ornamentales, de signos de puntuación... permanecen sin variabilidad importadas directamente del discurso fílmico del que proceden. No existe reelaboración radiofónica de dichos elementos para la audiodescripción sino que los da la banda sonora cinematográfica, perdiendo así todo el poder que poseen en los discursos radiofónicos de ficción e, incluso, ya hoy presentes en los informativos. Los ruidos, la música y el silencio son el soporte del gran poder de la imagen auditiva. Cuando se lee un paisaje sonoro no se trata sólo de lo que decía Moles: "atribuirle un nombre a las fuentes de cada uno de sus componentes"<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> A. Moles: *La imagen*; México: Trillas, 1991, pág. 237.

sino que se aproxima más a la idea de Arnheim<sup>10</sup> de la constitución gracias a estos signos de una escenografía completa, además de la inclusión de elementos de sentimientos de personajes, puntos de vista focalizadores del discurso, segmentos de continuidad diegética, etc... Oír el espacio a través de la resonancia, calcular las distancias por las intensidades de las voces se convierte en ejercicio habitual en el oyente radiofónico. Al no ser ésta una práctica común en la construcción sonora del cine, estas funciones o elementos retóricos no aparecen en la audiodescripción. En cine los efectos de sonido son los indispensables y no abundan por lo tanto, al verterlos sin adaptación a la radio, resulta un paisaje sonoro pobre. Y por si fuera poco, cuando estos elementos podrían quedar realzados en los momentos en que los personajes dejan de dialogar y se producen las pausas o los silencios, justo en ese momento interviene el narrador en la audiodescripción, anulando los pocos efectos que pudieran intervenir con claridad y protagonismo.

Cuando la función del narrador además deja de ser la de narrar acciones que no se perciben a través de las palabras de los personajes y pasa

---

<sup>10</sup> R. Arnheim: *Estética radiofónica*; Barcelona: Gustavo Gili, 1980, pág. 24 y ss.

a describir objetos, la riqueza imaginativa del discurso sonoro queda disminuida. No olvidemos, como afirma McLeish, que en radio "hay pocas limitaciones en lo que se refiere a tamaño, realidad, lugar, ambiente, tiempo o rapidez de transición. A diferencia de las artes visuales, en las que se facilita el escenario directamente, el radioyente genera sus propias imágenes mentales en respuesta a la información que se le suministra. Si los postes de señales son demasiado pocos o del tipo equivocado, el oyente se desorienta y no puede seguir lo que está sucediendo. Si hay demasiados, el resultado se hará evidente y demasiado manido"<sup>11</sup>. Con dos discursos en la mano, el radiofónico y el filmico, las descripciones de los narradores podrían parecer pobres con respecto a las originales en imágenes visuales. No obstante, la realidad del oyente, invidente o no, es otra, pues el radioyente choca con unas acciones que pueden ser seguidas fluidamente gracias al diálogo, que por lo general suelen ser interesantes y que, sin embargo, son apostilladas y completadas por esos narradores de la audiodescripción, que en muchos casos corren atropelladamente para describir y narrar antes de que los personajes comiencen a hablar de nuevo, sólo por el afán equivocado de querer describir en exceso

---

<sup>11</sup> R. McLeish: *Técnicas de creación y realización en radio*; Madrid: IORTV, 1985, págs. 233-38.

la totalidad de movimientos, gestos y cosas del filme que un oyente de radio, por la propia naturaleza del medio y el propio pacto ficcional del oyente con el medio, no necesita.

Este extrañamiento aumenta cuando observamos el papel de la música en estos discursos, muy en relación con el nivel sintáctico. La música, importada también directamente de la banda sonora de la película, cumple las mismas funciones que en el discurso fílmico más otra añadida por "imposiciones del guión". Es aquélla que la convierte en larguísima pausa, en signo de puntuación prolongado que sirva para sustituir en la radio el tiempo de anuncios de televisión que se producen durante la emisión del texto fílmico, para mantener la simultaneidad de emisión radio-televisión. La artificialidad del método llega a su límite teniendo en cuenta que son piezas musicales completas de varios minutos que interrumpen el fluir discursivo, y que no son consideradas, a pesar de pertenecer a la banda sonora del filme, como parte integrante del discurso de ficción que se percibe. Esa quiebra en la fluidez del discurso contrasta sobremanera con el ritmo trepidante que una película puede adquirir cuando se convierte en discurso radiofónico. La ficción en radio suele ser más pausada que en el cine y acumular menos sucesos y acontecimientos, así como menor número de personajes; en radio el nivel de

redundancia ha de ser alto y revertir en la claridad del discurso. Como bien se aconseja en los manuales para guionistas de radio, la ficción radiofónica necesita de contrastes que ayuden a diferenciar, por ejemplo, saltos espaciales, temporales o de situación, variando de lugares abiertos a cerrados, de llenos a vacíos, de lo trágico a lo cómico, de lo romántico a lo violento..., variaciones que los filmes no suelen necesitar y que no conllevan una adaptación en las audiodescripciones. Ni siquiera en el origen, en la selección de filmes se percibe, hasta ahora, una intencionalidad de búsqueda de películas "audio-descriptibles" que sean "más radiofónicas" por naturaleza y que no comporten una alta necesidad de adaptación. La intención de claridad y de rechazo a la dispersión hacen que la radio necesite tiempo para exponer sus acciones y personajes. El cine no le proporciona esas condiciones a la radio cuando ésta vierte en su seno un discurso fílmico.

La audiodescripción es uno de los mejores métodos para percibir las diferencias entre una película de acción y otra de situación. En las del primer tipo, las intervenciones de los narradores son mucho más frecuentes y cargadas de información, mientras que en las del segundo los diálogos se prolongan casi sin necesidad de descripciones externas.

Estas descripciones son lo único realmente radiofónico, añadido a la banda sonora de los filmes. Suponen la existencia de un narrador omnisciente que toma cuerpo en una voz agradable pero impersonal, indistintamente masculina o femenina, que no suele acumular cargas expresivas propias al discurso narrado a través de su ritmo, de su volumen o su entonación. Desde el punto de vista de la enunciación, su comportamiento corresponde al del narrador extradiegético, entidad no extraña ni al cine, ni a la radio. Sin embargo, su distinta naturaleza queda patente no sólo por esa asepsia informativa de las narraciones o descripciones, sino también por la extrema calidad del sonido de su voz, muy superior al resto de los componentes sonoros del filme. Diferencia que se extrema puesto que la voz del narrador puede llegar a pisar las voces de los personajes, dominando la diégesis interna del discurso ficcional, además de conociéndola, puesto que es la misma voz que sirve para leer los créditos, a veces antes de dar comienzo a la narración, otras intercalándose con descripciones y diálogos, dependiendo del orden de aparición que tengan en el discurso fílmico.

Todos estos datos nos sitúan ante un narrador externo que se presenta con gran fuerza cognitiva y gran dominio de lo narrado, y que es una presencia física, directa del sujeto de la enunciación. Pero de la enunciación fílmica. Por en-



cima de él, necesariamente, se superpone ese otro sujeto de la enunciación, el radiofónico, convirtiéndose el discurso en la narración radiofónica de una narración fílmica de hechos también narrativos. El producto textual se complica en algunos filmes donde existen narradores internos, personajes que en algún momento narran partes de la historia contada y a los que el narrador principal da paso. Se sucede entonces un juego de cajas chinas que, aunque pueda parecer extraño, no es nada inusual en el discurso radiofónico. Muy al contrario, es un hecho casi diario; recuérdense, en los informativos, los pasos de un narrador en estudio a otro corresponsal y de éste a otro y otro en los lugares de los hechos.

Partiendo de estos últimos datos ya observamos que, si al principio decíamos que los discursos ficcionales correspondían en radio a la tendencia espectacular de este medio, la espectacularidad sólo existe en lo sorprendente, no en el hecho observable. En este tipo de discursos la narración es el esquema dominante, por encima de la mimesis dialogística. Ni siquiera existe en ellos una preocupación especial por lo visual. Las descripciones de los narradores externos no suelen conllevar un alto índice de elementos léxicos que remitan a lo visual. No abundan los adjetivos y las descripciones lo son más de movimientos, acciones y actitudes que de calificación visual.

Quizás el objetivo de una audiodescripción de cine pensada para un público invidente tendría que ser el de la inclusión de un léxico que comportase sensaciones asimilables a la experiencia de un invidente, en cuyo caso sería más eficaz, desde el punto de vista comunicativo, la utilización de términos sinestésicos que hagan referencia al sentido del tacto. No olvidemos que, en la decodificación radiofónica, es muy importante el último paso: asimilar lo oído a experiencias reales o vicarias adquiridas. Un vidente podría asimilar estas audiodescripciones a experiencias personales realmente vividas o ya vistas en televisión o cine. Un invidente parcial o anterior vidente también podría hacerlo, pero un invidente total de nacimiento, sólo puede recurrir a esa experiencia táctil o sonora de muchos de los hechos, objetos o personas que tienen cabida en una audiodescripción.

#### TRANSCRIPCIÓN DE UNA SECUENCIA AUDIODESCRITA

[Se pierden, naturalmente, matices de tono, ritmo, palabras, etc....]

NARRADOR: [*Voz joven pero grave*]: Esplendor en su madurez. El tiempo pasa y la fruta antes vigorosa se marchita irremediamente”.

*Silencio 2”.*

*Música de guerra 1”. Entra el narrador y queda de fondo.*

NARRADOR: Los potentes rayos del sol dibujan la silueta de una espada [*Pausa. Música. Graznar de un ave*]. Un buitre grazna nervioso mientras un anciano con barba blanca y un solo ojo mira a su alrededor en actitud de alarma [*Pausa música 5"*]. Frente a sí puede contemplar una árida explanada de tierra seca. [*Pausa. 1 segundo. Continúa el narrador variando el tono, ahora más sensacionalista*]. Sean Connery, Audry Hepburn y Robert Show en [*Pausa con música*] *Las aventuras de Robin y Marian* [*Música 3"*]. Un individuo calzado con escaarpines tantea con el pie la superficie estéril y comienza a escarvar con la mano allí donde el terreno se reblandece [*Pausa música 5"*]. Con Nicole Williamson [*Pausa 3"*]. Vestido con un peto lleva la cabeza cubierta con un yelmo cilíndrico. Un individuo de similares vestiduras se agacha junto a él con movimientos destartalados provocando un choque de cabezas. Delhom Elliott, Kenneth Hey, Rony Barquet, Ian Holme y Richard Harris como Ricardo Corazón de León. Al fin consiguen sacar una enorme piedra que cargan con cierta dificultad. Música de John Barry. Cerca, otros soldados se esfuerzan en preparar una catapulta. Escrita por Jemis Goldman. Los dos individuos depositan en ella el pedrusco. Uno de ellos con torpeza se pilla los dedos. [*Se ha escuchado en esta última frase una especie de susurro, parecido a un gemido reprimido*]. Producida por Denis Odin y dirigida por Richard Lester [*Pausa. Música con sonido de manejo o tierra entre los ruidos de fondo*]. Finalmente accionan el mecanismo de lanzamiento dirigido a una fortaleza en ruinas que tienen frente a sí.

VOZ: [*De hombre de mediana edad*] Ahora. [*Ruido de algo que se lanza*].

NARRADOR: El proyectil cae a pocos metros de ellos. Dos hombres a caballo observan a pocos metros la ofensiva. [*Se oye como cavando o talando madera*].

VOZ DE HOMBRE 2: ¿Ves algo?

NARRADOR 1: Uno de ellos, rubio, niega.

VOZ DE HOMBRE 2: ¿Crees que estará desierto?

NARRADOR 1: Uno de los muros del castillo presenta una amplia hendidura.

HOMBRE 2: Si se han ido con el tesoro Ricardo se va a enfadar.

HOMBRE 3: Si es que existió un tesoro.

NARRADOR: El otro jinete tiene barba canosa.

HOMBRE 2: Lo intentaremos por última vez.

NARRADOR: Con el brazo levantado ordena un nuevo ataque. Los soldados [*ruido de flechas o algo que se lanza*] paran sus bayestas. Tras una almena aparece un hombre que se protege de las flechas con una sartén.

HOMBRE 2: Mira John.

HOMBRE 4: Alto el fuego [*lejos en p de fondo*].

NARRADOR: Se trata del anciano tuerto.

HOMBRE 2: Hablo en nombre de Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, señor de media Francia y, por tanto, también de este dominio

ANCIANO [*voz grave de hombre de avanzada edad*]: Pues yo hablo en nombre de mí mismo.

HOMBRE 2: ¿Dónde están tus soldados? [*Se oyen pájaros*].

ANCIANO: Se fueron.

HOMBRE 2: Y el señor de Chaluz dónde está.

ANCIANO: Se los llevó él.

HOMBRE 3: Pregúntale si sabe algo del tesoro.

ANCIANO: Me dejaron aquí con las mujeres y los niños y sin armas de ninguna clase. Aquí me tienes con un solo ojo y una colección de flechas y sin un mal arco con qué dispararlas.

NARRADOR: El pobre viejo imita con un gesto el lanzamiento. Por la rendija del muro se asoman rostros infantiles

HOMBRE 2: [*Cuando habla con el viejo eleva la voz, para indicar que está lejos*] Mi rey cree que tu señor retiene un tesoro que le pertenece. Debo recuperarlo.

VIEJO: Ah! Debe ser el tesoro que cuentan que encontró Shan el labrador. Una estatua de oro de un metro de larga ¿Os lo han contado?

HOMBRE 2: Eso es.

VIEJO: Pues yo estaba con él cuando lo encontró y lo que sacó fue una piedra.

HOMBRE 3: Ya lo has oído John.

VIEJO: ¿Y venís a luchar por una piedra? Está en el campo de nabos.

NARRADOR: Señala a lo lejos.

VIEJO: Pesaba mucho y la dejamos allí. Y sobre lo que hablábamos antes. Si venís a combatir no estoy más que yo, venid a cogerme.

NARRADOR: El caballero lo despide con la mano.

HOMBRE 2: Eres un viejo chiflado.

NARRADOR: John se encoge de hombros.

HOMBRE 2: ¿Y ahora qué?

HOMBRE 3: Quiero llevar esa roca a Ricardo. Vamos a ese campo de nabos.

NARRADOR: Se disponen a marchar cuando algo los detiene.

HOMBRE 2: John [*Sonido de caballos*].

NARRADOR: Todos lanzan una mirada inquieta al horizonte. [*Galopes a lo lejos*] A través de la llanura unos jinetes se aproximan formando una gran polvareda. [*Sonido de galope muy próximo*] Los hombres van protegidos con escudos y almetes. Los animales con cotas. Los dos caballeros se inclinan ante uno de los recién llegados. Éste lleva un casco que imita una corona.

HOMBRE 4: [*Voz grave y autoritaria*] ¿Qué clase de asedio es éste? ¿Dónde está el señor de Chaluz? ¿Dónde está mi tesoro?

HOMBRE 2: No está

HOMBRE 4: ¿Mi tesoro no está?

HOMBRE 2: Bueno, el señor no está.

HOMBRE 3: Tu tesoro nunca estuvo

HOMBRE 4: Una estatua de oro de un metro. La quiero.

NARRADOR: El oficial de barba canosa siente.

HOMBRE 4: Capitán.

HOMBRE 3: Sí, mi señor (resignado)

HOMBRE 4: Te ordené tomar este castillo.

HOMBRE 3: Sí mi señor

HOMBRE 4: Bien,... Tómalo, destrúyelo y coge mi estatua.

HOMBRE 3: Se rinden y tu estatua era una roca.

HOMBRE 4: Obedece capitán.

HOMBRE 3: No hay ningún tesoro.

HOMBRE 4: Ataca.

HOMBRE 3: Ahí no hay ningún soldado, no hay más que niños y un viejo loco.

HOMBRE 4: ¡Bah!, y a mí qué me importa.

HOMBRE 3: Pues debería importarte.

HOMBRE 4: Oh. ¿Acaso te parece mal, Robin? Me estás juzgando.

HOMBRE 3: Te he seguido veinte años. He combatido por tí en las cruzadas. He combatido por tí aquí en Francia. Muéstrame un soldado y combatiré pero no asesinaré a unos niños por un trozo de oro que nunca existió.

Aquí es donde sabemos dónde estamos: en Francia, que es Ricardo y que es mayor Robin y la fecha de la historia en la que estamos, el siglo aproximado. Sólo al final de esta escena resulta que uno de los dos caballeros era Robin y que estaban en Francia y que han pasado veinte años desde que sirve al rey luego tiene que tener cerca de cuarenta. Tarda mucho para llegar al personaje presentación principal. Es el rey Ricardo Corazón de León.



La complejidad de grados narrativos, que muestra claramente el ejemplo proporciona al discurso audiodescrito un matiz importante; desde el punto de vista de la psicología de la recepción<sup>12</sup>.

Actualmente, un mediador ve y cuenta un film y hace pasar desapercibida la radio como creadora, convirtiéndola en sólo un medio, un puente entre cine y oyente. Si esta situación cambiase y se olvidara la simultenidad de estos discursos radiofónicos con los fílmicos pasados por televisión, se perderá también su función social para invidentes; entonces sólo quedarán los discursos y resultarán, por comparación con el resto de discursos ficcionales radiofónicos —novelas, relatos breves o teatro radiofónico—, extraños y diferentes, incluso ingenuos. Resultarán como un nuevo balbuceo, como una segunda infancia de la ficción radiofónica.

Universidad de Sevilla.

---

<sup>12</sup> En los créditos son nombrados los intérpretes, cuando no se ven, y no los actores de doblaje, que en realidad son los auténticos actores de estos textos ya radiofónicos, así como los directores de las películas, mientras que no aparecen los directores radiofónicos.